

部の管轄を受け、さらに映画の配給・興行面においては広播電影電視部と文化部の両者の管轄を受けることとなった。なお一九八三年三月の第九期全人代第一回大会において、広播電影電視部は国家広播電影電視總局（国家ラジオ・映画・テレビ総局）となり、行政組織的には国家直属の機関となった（国家機構編成委員會并公室『中国政府機構一九九一年』中国人事出版社、一九九一年、蘇尚堯編『中華人民共和國中央政府機構』經濟科學出版社、一九九三年、藤森猛「整備整頓期の中国映画」愛知大学『愛知論叢』第五六号、一九九四年、『朝日新聞』一九九八年三月七日等を参照）。

（8）一九九二年の電影改革會議における映画放映に関する改革案は、一九九三年「關於當前深化電影行業機制改革的若干意見」として正式に發布され、建国以来中国電影發行放映公司によって独占的に行なわれていた映画配給体制が取り消され、各映画製作所が直接に地方の發行放映公司などに映画を賣買することができるようになった（中国広播影視編輯部『中国広播影視』一九九三年一〇月号、中国広播影視雜誌社、一九九三年、一六頁、藤森猛「中国の娛樂文化市場」愛知大学『愛知論叢』第五七号、一九九四年、一二八頁、倪震『改革與中国電影』中国電影

出版社、一九九四年、五一頁参照）。

（9）第二次大戰後まもなく起ったイタリアのネオリアリズム（イタリアン・リアリズム）、六〇年代のフランスのヌー・ヴエルのヌー・ジャーマン・シネマを指す。ライナー・ベルナー・ファスビンダー監督はニュー・ジャーマン・シネマの代表的存在といわれる。代表作『出稼ぎ野郎』『マリア・ブラウンの結婚』『リリー・マルレーン』など（現代用語の基礎知識一九九〇）自由国民社、一九九一年、一二四九頁（白井佳夫執筆分）および長谷川

芸術映画の潮流

藤文驥

（北京電影監督）

インタビュー

藤森猛（編集部）

九〇年代以降、主旋律映画の高揚が叫ばれる一方で、娛樂映画がマーケットに氾濫し、芸術映画の製作は激減している。「新时期電影」の出現以降、ひたすら芸術映画の路線を突き進む第四世代の藤文驥監督が中国映画製作の方向性を語る。

主旋律と芸術映画

編集部 中国の映画製作の方向として

は、主に二つの方向があり、一つには主旋律であり、一つには娛樂映画を中心とする多様化の方向であるといわれます。

正・田中雄二他著・井又道博他編『二〇世紀の映画監督名鑑』共同通信社、一九九九年、二〇四頁（外山真也執筆分）等参照。

訳出にあたっての参考文献は本誌一八九頁以下の主要参考文献一覧にあわせて掲載した。

（邵倫＝テープ起し、藤森猛＝翻訳）

付記…インタビュー実施における張小華女士のご協力に感謝申し上げます。

製作にはつねに二つの道があったわけですが、中国の映画製作の方向に関して、滕監督はどのような意見をお持ちですか。

滕文驥 映画には、二種類あって、一つは主旋律と呼ばれるもので、もう一つは多様化であるというようにまとめてしまふのは、必ずしもすべてを表しているのではないと思います。なぜなら、改革開放後、すべての映画の発展をそんなに単純に分類できるものではないからです。

もちろん政府が資金を出して政策を宣伝するための映画、あるいは政策が必要とする映画を撮影するわけですが、これがつまり主旋律映画、西側では主流映画と呼ばれるものなのです。政府が重大な注意を払っているのは出資している関係上、製作コストやコスト回収をそれほど気にしないでよいのです。中国においては従来特殊な状況の下で多く作られ、現在もなおこのような主旋律映画が製作されています。

さらにもう一つ、以前一般的に芸術映画と呼ばれていたジャンルがあり、これ

は文化的側面が比較的濃く、マーケットにおけるコスト回収ということをそれほど問題にしませんでした。この芸術映画の範疇には例えば従来の伝統劇映画などは含まれません。一般に芸術映画は、作品的には文化的な格調が高いのですが、映画マーケットのことをそれほど考えていませんでした。商業映画は一般に、アクション映画、任侠映画、ラブストーリー、コメディなど、商業的な配給やコスト回収の問題を考慮したものです。かつての芸術映画は従来の伝統を受



滕 文驥 [Teng Wenji]

け継ぎ、また従来の中国映画は計画経済の一種の産物であったので、製作にお金を投じた後は国が一律に配給し、コスト割れの問題を考えなくてよかったのです。こうして中国の映画監督たちに芸術映画、つまり芸術的造詣が高い映画を撮影すれば、映画賞を受賞できるよい作品になるという感覚を与えてしまい、興行成績のよい映画が必ずしもよい映画とは限らないと考えられたのです。

編 以前の映画は、例えば旧ソ連映画のように文学性の高いものだったというわけですね。

滕 そうです。私はこの道（芸術映画）から始めて、つねに芸術映画を撮り続けてきたわけですが、以前国内外で賞をいただいたのもこの種の芸術映画です。また一方で、芸術映画の中にあなたが言われるような実験映画もあります。つまり国内では、映画製作の歩みが文化大革命で途絶え、その後の発展が遅れたのに対し、世界の映画界の発展は非常に速く、我々は文革後にあらためて新しいいくつかの映画の中で、芸術映画によって社会

的な問題を探索したのです。私は今もいくつか撮っているのですが、私が芸術映画（実験映画）を撮り始めたときは年齢的にも若く、その頃映画は特別にチケットの売れ行き（興行収入）を考えるとなく、一方で映画に対する社会的反響も比較的大きかったのです。私が以前撮った『蘇醒』『海灘』『都市里的村庄』等は国内外で反響が比較的大きかったのですが、あれはチケットの売れ行き（興行収入）をそれほど考えていなかったから製作できた面があるのです。『海灘』はフランス、アメリカなどの映画祭で大きな反響をよびました。

編「探索電影」は日本では、専門家による「実験映画」と呼ばれることがあります。滕監督は主として実験映画、芸術映画を撮っておいですが、その立場から中国における現在の商業映画製作などの方向にどのような意見を持っておいですか。

滕 現在のこの主旋律映画の路線は、今後の中国の進むべき一つの道であり、さらに一方では、いわゆる商業映画が大量

に市場に出まわることになるでしょう。

商業映画のようにマーケットでセールスされ、興行収入があつてこそはじめて撮影に投資することができなのです。商業映画は映画市場において今後は主要なものとなりそうです。商業映画と主旋律映画の関係ですが、主旋律映画あるいは主流映画だけではすべての映画を占めることができないので、やはり商業映画と主旋律映画の二つは映画製作全体の主要な位置を占めることとなるでしょう。しかし、海外や企業から資金を受けている人もいるので、芸術映画あるいは実験映画もまた、大きな市場を持つており、これも引き続き撮られています。

さらには、若い世代の監督たちはそれほどコストがかからない作品を撮り、それを国内外のテレビ局に売ることもあるのです。テレビ映画（テレビドラマ）ではなく、またコストを回収することができ、さらに撮った作品を映画館に売ることもできるのです。やはり三五ミリの映画ですが、国内外のテレビ局の買い取る値段はすでに比較的高く、約二〇〇万人



映画『春天的狂想』
（写真提供：滕文驥監督）

民元（約二八〇〇万円）ほどで買い取られる映画がたくさんあります。現在私が撮っている『春天的狂想』は、一二〇〇万円（約一億六八〇〇万円）使っており、コストの面では比較できませんが、このような形で活躍しているたくさんの方の若い世代の監督たちが映画を撮っているのです。

映画配給とマーケティング

編 監監督は先ほど二〇〇万円ほどで映画を一本撮られるという制作コストの問題に触れましたが、改革開放前はすべて国有であり、中国電影發行放映公司（中影公司）によって統一的に買い取られ、統一的に配給される体制だったわけですが、九〇年代から損失の自己負担（独立採算制）が導入されました。このような体制改革は中国の映画事業に何をもたらしましたか。

滕 現在実際上映画は一種のイデオロギーの宣伝手段としての考えが強く、故に映画を商品として市場にセールスするような進め方とはとても遅れているので

す。厳格に言うならば、我々の映画マーケティングはまだ完全には市場化されてはいないわけです。なぜなら、配給体制の問題は依然として未解決のままになっており、なお付け加えれば、配給に関しては中国だけがこのように膨大な中間的な配給機構が存在し、このことが映画を撮る側の積極性や収入、映画館の収入に影響を及ぼしているのです。

例えば日本や西欧では製作と配給は一線上にあり、例えば東宝の映画は東宝が配給し、松竹の映画であれば松竹の系列に配給するのです。ブロックブッキングに含まれていない独立系の映画もそれぞれが独自の系列で配給することができ、配給はマーケティングと共に動き、映画市場が何を必要としているか製作部門にフィードバックするのです。私は日本で『曼荼羅』（曼陀羅）若き日の弘法大師・空海）を撮りました。私が監督したこの映画は東宝が総合的に製作から配給までを行ない、製作側はつねに配給側と関係を密にしており、製作と興行の間にある配給機構がとても小さいのです。

しかし中国の映画配給を改革していくために、この配給機構である中間層の存在はとても大きく、これを変えない限り、中国映画が市場化されるにはまだまだ問題が多いのです。けれども、どのように変えるのか、私には今のところ中国がどのように決心してこの変革を行なっていくのか、見えて来ないのです。このことはとりもなおさず現在の大きな課題の一つであり、この問題が中国映画の市場化を妨げているともいえるのです。

また、アメリカや外国の映画が中国の映画マーケティングに押し寄せていることは、実際上はある程度現在の中国の配給体制を保護している側面もあるのです。なぜなら、外国映画の配給というのはすべてこの中間的な配給機構によって一律に配給されており、配給されたアメリカ映画がヒットして利潤を生めば、この配給機構は安泰となり、この配給機構は経済的な採算面では何ら外部の批判を受けることもないのです。しかしながら一方で国産映画がそのおりを食い、さらに生存が難しくなるだけなのです。私はこ

のことが中国映画の発展を阻害する最大の問題だと思うのですが、以後どうしたらよいのかわからないのです。

第五世代と第四世代

編 滕監督は第四世代監督といわれていますが、八〇年代の第五世代監督の出現は映画産業にどのような影響を与えたかについて、どのようにお考えですか。

滕 今日再び第五世代監督の命題について話すのは、一〇年、いや六〇七年前から、まだよかつたのですが、現在では時間が経過しすぎてしまった感があります。まず、現在第五世代監督というのは分化してしまつて、基本的には第五世代とよばれる統一したものはすでに存在しないのです。現在は第何世代監督というのは、年齢によつて監督グループを区分する言い方なのです。^③

当時いわゆる第五世代監督作品は、陳凱歌、田壯壮等のものがあり、その特徴として一つには作風が斬新で、社会問題に対する切り口や判断が鋭いことです。

二つには芸術的には現実を超越した抽象

的な形而上学的なものであり、特に映像的、造形的方面を重視し、その表現方法がセンサーショナルであつたため、観客のある種の反応を呼び起こしたことです。それにより世界の映画祭、あるいは映画界が中国映画に対し新たな認識を持つようになりました。彼らの最大の功績は、中国映画が多く国際映画賞を受賞して、世界で相当の地位を占めるようになったことです。これらの監督たちも現在は年齢が比較的高くなりましたが、当時登場した時は各種様々な新しい映画の撮影を試み、これがいわゆる第五世代を専門的な意味で指すことになったのです。

しかし私が先ほど述べたように様々なジャンルの映画が生まれ、これらの人々はずでにゆつくりと分化してきており、彼らも、商業映画も撮りテレビドラマも撮るようになりました。もちろんすべての人がそうであるわけではないのです。しかも現在また、第六世代、第七世代あるいは「新世代」が出てきて、「第五世代」という言葉には現在何らの意味も

持たなくなつたわけです。つまり、年代や年齢で監督を区分けすることは、あまり意義のあるものではなくなつたわけです。

編 滕監督のおつしやつた田壯壮、陳凱歌、張藝謀等の映画手法と滕監督の映画手法にはどのような違いがあるといえるでしょうか。

編 一つには内容です。彼らが最も活動的な年齢の時、彼らが教育を受けた時、あるいは正規の教育を受けることが最も必要だつた年齢の時期は、文化大革命中であり、彼らはこの比較的特殊な年齢の時期に、中国の文革あるいは中国社会に対して独特な認識を持つようになり、このような認識が彼らの映画の中に具体的に表現されているのです。

これは、私たちが受けた正規の教育、いわばソ連式の教育とは少し違います。私たちが受けたのは、理想化された教育なのです。第五世代監督の世代の理想は、文革という社会的状況の中で碎かれてしまつたため、一方において社会問題に対して鋭い感性や観察力をもつことになつ



撮影現場の藤監督
(写真提供：藤文驥監督)

たのです。これは、第四世代監督とは少し異なります。その他付け加えれば、私たちは旧ソ連式の芸術教育・映画教育を受けました。映画教育はソ連式であり、ロシア文化の私たちに對する影響が多いと言ってもよいでしょう。

第五世代監督の世代は電影学院に入学すると、フランス映画に接することとなり、芸術上ヨーロッパ映画の影響を多く受けており、私たちの以前の世代とは異なります。いわゆる第三世代監督も含めて、私たちはソ連映画の影響を受けています。例えば私たちの受けた映画教育が中国の三〇年代の映画状況とは異なるように、彼らと私たちの受けた教育は完全に断絶しているといえる面があり、伝統的な考えに完全に背く世代が突然現れたわけなのです。

編 藤監督の映画作品の中にも外国映画の影響はあると思います。藤監督は先ほど第四世代の監督はソ連の影響を受けているとおっしゃいましたが、ご自身はどの監督の影響が比較的大きいのですか。

藤 これは難しいですね。これは評論家

たちの決める問題だと思っています。ただ、私の一番好きな監督は『アラ伯的勞倫斯』（アラビアのロレンス）を撮っているイギリスのデビット・リーン監督です。他にはアメリカのフランシス・フォード・コッポラ監督であり、『現代啓示録』（地獄の黙示録）を撮っています。

編 具体的には、藤監督の映画にどのような影響を与えたといえるのでしょうか。

藤 具体的にははつきりと言えないですね。それに、他の映画を見てから自分の映画を撮るといわけではないのです。また、私自身は以前専門的な音楽教育を受けたことがあり、それ故、音楽をテーマとした映画が作品の数としても比較的多いのです。最近の『春天的狂想』も一人の音楽家を描いた物語でし、私の最初の作品『生活の韻音』やモントリオール国際映画祭で賞を受けた『黄河謠』も民間芸術を描いたものです。

編 日本の映画監督についてはいかがですか、どんな作品を好まれますか。

藤 日本の監督についてはそれほど深く

研究したことがないので、よくわかりません。日本の黒澤明、大島渚の映画は見ましたが、全てを見たわけではありません。例えば『乱』、『七武士』（七人の侍）などはわりと好きですが、初期の作品あるいは最後の作品は特に好きというわけではありません。

『春天的狂想』

編 ありがとうございます。それでは次に監督の新作『春天的狂想』をご紹介します。

滕 一人の音楽家の幼年時代から大人時代までを描いた物語です。

編 それは歴史上の實在の人物なのか。

滕 いいえ。もともとは作曲家の施光南を描こうと思っていました。その後實在の人物名や事実を伏せたのです。ただ、彼の書いた歌は作品の中でいくつか使っています。この作曲家は私たちと年齢がほとんど同じであり、ここでは主に一人の音楽家の成長過程を、生活感あふれる愛情ストーリーとして描きました。作曲

家の庶民性と人々との関係を強調しました。彼の音楽や芸術は基本的には人民の中から来たものであり、民間から得たものであり、これがまた逆に社会の基盤をなす人民に影響をもたらしたので。

編 九九年に製作された滕監督の『春天的狂想』は呉子牛監督の『国歌』とともに芸術家の生涯を描いた作品として注目されたとうかがっています。ぜひ、日本においても公開していただきたいと思います。

映画人材の輩出

編 それでは最後に、例えば北京電影学院をはじめとした今後の中国の人材育成のあり方について、滕監督はどのように考えていらつしやるか紹介していただけですか。

滕 これについて、はっきりとは答えられません。なぜなら私は現在、電影学院と何の関係もなく、私はこの問題について考えたこともないので。

編 では、滕監督は電影学院の時代、特にどの先生の影響を受けられたといえる

のでしょか。

滕 私たちが電影学院に入ったときは比較的苦しい時代、六〇年代でした。文革が始まってから、電影学院では、私たちは基本的に、特に授業に出るわけでもなく、文化大革命の全ての時期を大学で過ごしたといえます。例えば謝飛は私より四学年以上であり、私が電影学院に入學したとき彼はすでに教員になっていました。私が六四年に入學して、すぐに六六年には文革になってしまいましたので、謝飛の学年は運が良かったといえます。

編 文革の時に学生時代を過ごされた經歷をみますと、日本の映画観客は、滕監督がどんなプロセスを経てこのような秀作を撮るようになったのか、知りたいと思っている人が多いのですが、監督にとつて電影学院はどのような存在であり、またどうあるべきものでしょうか。

滕 映画界は全く電影学院などの教育を受けていないで映画を撮っている人たちがいます。私は電影学院の教育というもののが最も大切なものであるとは思いません。電影学院もたくさんの卒業生を輩出

しましたが、傑出した映画人材はそれほど多くありません。ただ、現在比較的活躍している第四世代、第五世代監督、あるいはもともと若い世代の人は、その多くが電影学院を卒業しています。

電影学院の功績を無視することはできませんが、しかし、電影学院は一人ひとりに関して言えば、あくまで発展のためのステップであり、例えれば食堂で食券を受け取る場所に過ぎないのです。電影学院に合格し入学したら、いわば映画というご飯が食べられるのです。電影学院はまた、学生にとっても良い雰囲気を提供してくれるわけなのです。そこでたくさん研究し、討論し、競争でできることなのです。現在は教員の質的な面が向上しましたが、以前の私たちが在学した時代は学生自らの努力、雰囲気、クラスメートとの討論、競争という要素が非常に重要でした。

電影学院が今後どう変わろうとも、電影学院の教育内容と社会に出た後の歩みとは完全に違うものです。社会に出た後はいろいろな異なる要素が監督に影響を

与えます。例えば、資金があるかないか、マーケットが何を要している、何を要していないのか等です。

またある人は映画製作の資金不足から、やむをえず国外でいわゆる「地下映画」(国の許可をとらずに製作した映画)を撮る人たちもいます。このことが、中国にある特殊な状況を生んでいるのです。中国の社会制度は西側諸国と異なっています。西側の映画界はわりと反政府的な作品の傾向を重んじます。このことは中国の映画製作、映画文化、あるいはこれらに従事する人たちによい影響をもたらしているとはいえません。なぜなら彼らは映画製作そのものの中ではあまり力を発揮することができず、ただ物質的になんとかこれらの人々と迎合しているだけなのです。これにしても彼らにとつて長く続く道はあるとはいえません。政府に従属する必要はありませんが、政府に敵意を持つ外国の人に従う必要もないのです。ただこれらの人々も他に仕方なく、外国の人に「媚びを売る」という感覚なのでしょう。電影学院の学生

の中には、この道に走ってしまった人もいますが、現在は彼らも戻りつつあり、彼らにもそれなりの製作資金が与えられ、作品を撮っているのです。

編 本日は非常に貴重なコメントをいただき、ありがとうございました。

(二〇〇〇年三月)

訳注

(1) 映画『蘇醒』(現代青年もの、一九八一年、西安電影製片廠、監督滕文驥、主演陳沖・高飛・許還山)、映画『海灘』(現代社会生活もの、一九八四年、西安電影製片廠、監督滕文驥、主演白靈・劉威・魏宗万)、映画『都市里的村庄』(現代労働者もの、一九八二年、西安電影製片廠、監督滕文驥、主演殷亭如・韋國春・趙有亮・李萍)。うち『海灘』は改革開放後における伝統的な漁業に従事する人々と現代化が押し寄せる工場に働く労働者を対照的に描き、ワシントン等における公開でも好評を得た(張駿祥・程季華主編『中国電影大辞典』上海辞書出版社、一九九五年、三三五頁等参照)。

(2) 映画『曼荼羅』(日中合作『曼陀羅』若き日の弘法大師・空海)一九九一年、コムネット・フィルム・クレタセント、監督藤文驥、主演永島敏行・桜田淳子・天

宮良・高橋悦史) (『導演滕文驥』北京市創世紀影業公司、一九九四年および安武不可止編『びあシネクラブ①日本映画編』、びあ、一九九四年、五八五頁等参照)。

(3) 例えば一九四〇年代生まれの滕文驥・黃建中・鄭洞天・謝飛などの監督などを第四世代監督と区分し、一九五〇年代生まれの陳凱歌・田壯壯・吳子牛・張藝謀などの監督を第五世代監督とし、一〇年ごとの世代による監督グループ区分を指す(章柏青等編『芸術詞典』学苑出版社、一九九九年、五八一頁等参照)。

(4) 映画『春天的狂想』(現代音楽家の生涯を描く、一九九九年、北京電影製片廠、主演邵兵・瞿穎)。映画『生活的顫音』(四人組逮捕前後における楽団の人々の生き方を描いたヒューマンドラマ、一九七九年、西安電影製片廠、監督滕文驥・吳天明、主演史鐘麒・冷眉)。映画『黄河謠』(黄河に生きる農民の人間ドラマ、一九八九年、西安電影製片廠、監督滕文驥、煙林・段岫)。「黄河謠」はモントリオール国際映画祭の最優秀監督賞、中国政府賞などを授賞(前掲『中国電影大辞典』四一頁等を参照)。

(5) 施光南(一九四〇—一九九〇、作曲家)天津音楽学院を卒業後に天津歌舞劇院、中央楽団で活躍。代表作『打起手鼓唱起歌』『吐魯番的葡萄熟了』『在希望的田野

上』等(『中国人名大辞典』上海辞書出版社、一九九二年、一五六三頁参照)。

(6) 映画『国歌』国歌の作詞家田漢の生涯を描いた人間ドラマ。一九九九年、監督吳子牛、主演何政軍・陳坤) (『大衆電影』一九九九年第一〇期、大衆電影雑誌社等を参照)。

訳出にあたっての参考文献は本誌一八九頁以下の主要参考文献一覧にあわせて掲載した。

滕文驥監督作品

『生活的顫音』一九七九年、『蘇醒』一九八一年、『都市里的村庄』一九八二年、『鍋碗瓢盆交響曲』一九八三年、『海灘』一九八四年、『大明星』一九八五年、『颶風行動』一九八六年、『讓世界充滿愛』一九八七年、『棋王』一九八八年、『霹靂行動』一九八八年、『黄河謠』一九八九年、『曼荼羅』一九九一年、『在那遙遠的地方』一九九二年、『征服者』一九九四年、『香香閣油房』(香香・シャシヤンの油屋騒動)一九九四年、『北京深秋的故事』(二〇回テレビドラマ)一九九四年、『危情時刻』(二〇回テレビドラマ)一九九七年、『簽約季節』(二〇回テレビドラマ)一九九七年、『找不着北』(二〇回テレビドラマ)一九九八年、『春天的狂想』一九九八—一九九九年

(邵倫「テープ起し」、志水郁子・藤森猛「邦訳」)

付記：インタビューにおいては、張小華女史ならび到北京電影製片廠の協力を得たことに感謝申し上げます。